Zwischen den Ohren
Über das Hören der Musik Steven Takasugis

Die elektronische Musik Takasugis in einem Konzert über Lautsprecher zu hören, ist ein Kompromiss. Sie ist dazu bestimmt, mit Kopfhörern im isolierten Raum gehört zu werden, und verhält sich so umgekehrt zur gängigen Konvention, nach der gerade das Hören von CDs im eigenen Wohnzimmer als Substitut für das Konzerterlebnis betrachtet wird. Aber sowohl der Lautsprecher als Medium, als auch die Situation des gemeinschaftlichen Hörens lassen wichtige Aspekte seiner Musik nicht oder nur unzureichend zur Geltung kommen und konterkarieren die Entscheidungen Takasugis, Musik für Kopfhörer zu schreiben.

Diese Entscheidung war nach Aussage des Komponisten das Ergebnis eines schleichenden, über Jahre dauernden Prozesses. Mit elektronischen Zuspielungen arbeitete Steven Takasugi schon länger, doch zunächst ging er stets davon aus, dass seine samplebasierte Musik immer auch Live-Musiker mit einbeziehen solle. Seine musikalischen Vorstellungen und Kompositionen ließen sich zunächst jedoch nicht von Instrumentalisten realisieren, zum einen aufgrund schwieriger rhythmischer Proportionen und schneller Registerwechsel, zum anderen aufgrund klanglicher Vorstellungen wie etwa einem aus der Kontrolle geratenen Anschlags einer Saite, der nicht reproduzierbar ist. Aus ähnlichen Gründen also, aus denen Conlon Nancarrow sich entschied, das Player-Piano als Medium für seine kompositorische Arbeit zu nutzen, entschied Takasugi sich, rein Elektronische Musik zu schreiben. Und wie bei Nancarrow führte diese zunächst pragmatische Entscheidung dazu, das Medium, für das er nun schrieb, genau zu untersuchen und dessen Spezifika produktiv zu nutzen.

Die Schwierigkeiten für mechanische Klangproduktion, rhythmische Komplexität und schnelle Registerwechsel zu bewältigen, besteht bei digitaler Klangbearbeitung bekanntermaßen nicht, und die Geschwindigkeit, mit der Töne aufeinander folgen können, unterliegt nicht den Grenzen der Fähigkeit von Musikern. Diese Feststellung mag banal anmuten, Takasugis Musik zieht jedoch eine große Spannung aus gerade jener Ambivalenz von gespielten, also durch Muskelkraft erzeugten Klängen und ihren muskellosen, digital arrangierten Abfolgen, Sprüngen und Überlagerungen. Die elektronischen Stücke Takasugis bestehen konsequenterweise ausschließlich aus Instrumentalsamples, wobei auch sogenannte *makeshift Instruments*, also Behelfsinstrumente wie knackende Stöcke, rollende Murmeln oder die röchelnde Lunge des Komponisten dazugezählt werden müssen. Diese Samples werden – von Schnitten und Transposition abgesehen – kaum bearbeitet, sie bleiben als Instrumentalklänge erkennbar. Takasugi selbst hat diese Samples mit in Formaldehyd eingelegten Tieren verglichen.

> „Samples sind wie kleine Kreaturen, die einmal lebendig waren. Sie waren mal live, irgendjemand hat sie gespielt und dann wurden sie aufgenommen und sind jetzt auf verschiedene Art und Weise Erinnerungen. (...) Jetzt sind sie konserviert in einem unbekannten Medium und schwimmen wie in einer Art Flüssigkeit herum. Dadurch bekomme ich eine Datenbank aus Samples, die alle konserviert sind, man kann sie herausnehmen und neu formieren, in Fragmenten oder als Ganzes und kann sie in neue Kontexte einfügen. Und das Ziel ist, sie in den Stücken wieder lebendig werden zu lassen. Das passt zu dieser schrägen Metapher [der in Formaldehyd eingelegten Tieren]. Es ist offensichtlich, dass es keine Livemusiker gibt, wenn man Musik auf Kopfhörern hört, und dennoch hört man die Energie einer ehemaligen Live-Aufführung mit lebendigen Musikern. Das ist die

> Herausforderung für mich, die dieses Medium Kopfhörer mit sich bringt. Ich muss akzeptieren, dass mein Material eins ist, das - wenn das Gegenteil von Lebendig Tod ist - aus toten Samples besteht. Und ich versuche eine Musik zu schreiben, die überzeugend und bestechend genug ist, dass sie es wert ist oder fast wert ist, gehört zu werden, weil diese toten Kreaturen Dinge tun können, die Livemusiker nicht tun können. Die Samples können Metaphern und musikalischer Erfahrungen erzeugen die Livemusiker möglicherweise nicht mehr herstellen können. Eine Zeitlang war es für mich von Nachteil, keine Livemusiker spielen lassen zu können, aber er hat sich zu einem Vorteil gewendet, für diese Musik ist es gerade gut, dass sie nicht mehr da sind.“[1]

Ein weiteres Spezifikum elektronischer Musik ist die freie räumliche Positionierung von Klängen, sie wandern oder springen zu lassen. Die Wiedergabe und Wahrnehmbarkeit der räumlichen Dimension elektronischer Musik ist – ebenso wie die schnelle aufeinanderfolge von Tönen – zwar auch mit Lautsprechern in einem Konzertsaal möglich, nur ist die optimale Hörposition in der Regel auf eine sehr begrenzte Anzahl von Plätzen in der Mitte des Saals beschränkt. Sitzt man zu nah an einem der im Raum verteilten Lautsprecher und damit zu weit weg von den anderen, wird man vor allem diesen näheren mitbekommen; eine Simulation von Raumbewegung ist nicht mehr möglich. Bei Kopfhörern hingegen gibt es jeweils nur eine hörende Person, die sozusagen immer Ideal sitzt. Mit Hilfe sogenannter binauraler Technik können Klänge frei und recht präzise ortbar in einen virtuellen - also vorstellbaren - Raum gesetzt werden. Während bei der Wiedergabe über Lautsprecher dieser einen festen Ort im Raum hat, ist der Komponist von Kopfhörermusik sogar gezwungen, sich über die Position eines Klangs Gedanken zu machen, da der Kopfhörer als solcher in der Regel als Klangquelle nicht geortet werden kann und im Fall von Takasugis Musik auch nicht werden soll. Über die Position eines Klangs hinaus kann aber auch der Raum selbst, in dem ein Klang sich ausbreitet, seine Größe, seine akustischen Eigenschaften usw. bestimmt und definiert werden. Diese Eigenschaften sind darüber hinaus nicht auf einen einzigen zu definierenden Raum beschränkt, sondern können in Forme mehrerer Räume, die neben- oder übereinander angeordnet werden, gestalt annehmen. Steven Takasugi hat in seinen Stücken die Möglichkeit, mehrere unterschiedliche *Container*, also akustisch definierte Räume, gleichzeitig nebeneinander zu positionieren, häufig Gebrauch gemacht. Oft kreisen diese Räume umeinander, umschließen einander, durchdringen sich gegenseitig oder gehen ineinander über. Die Klänge wiederum werden sowohl innerhalb dieser Container bewegt, als auch von einem in einen anderen überführt. Beispielhaft ist etwa eine Stelle in dem Stück *Diary of a Lung* zwischen 3’50’’ und 6’30’. Neben Klängen des hustenden Komponisten, brechenden Stöcken und anderen Gegenständen ist hier das Fließen von Wasser in einen Eimer deutlich zu hören, alles in einem intimen, kleinen Raum in geringer Entfernung. Das Wasser scheint langsam den Raum zu fluten bis schließlich alles klingt, als ob es unter Wasser wäre. Der hustende Komponist ist eine knappe Minute nicht zu hören, bis er, den Unterwasserklangraum durchbrechend laut nach Luft schnappt, somit einen neuen Raum über dem Wasserraum definiert.
Ist die Veränderung solcher Raumattribute für einen einzigen Raum auch über Lautsprecher wahrnehmbar, so ist die Ortung und damit einhergehend die Möglichkeit der Überlagerung akustisch und dynamisch sehr unterschiedlicher Klangräume in der Dichte, wie sie in Takasugis Musik auftauchen, nur noch mit Kopfhörern möglich.

Über die technischen, physikalischen Bedingungen des Hörens hinaus bringt das Medium Kopfhörer aber noch weitere, entscheidende Dispositionen mit sich, die das Hören der

---

[1] Takasugi, Steven in einem Interview mit dem Autor anlässlich einer Portraitsendung für Deutschlandradio Kultur im Dezember 2010.

Musik beeinflussen und die Takasugi konstruktiv nutzt. Ich möchte vor allem zwei Aspekte nennen. Das eine ist der Aspekt der Distanzlosigkeit der Klänge, die sich - so scheint es zumindest - im Kopf selbst manifestieren, das Andere ist der Aspekt der isolierten Hörsituation.

Klänge von Instrumenten und Klänge aus Lautsprechern dringen durch die Luft aus einer bestimmten Distanz ans Ohr. Sie werden durch die Raumakustik, die Luftfeuchtigkeit und den Abstand zum Hörenden verändert. Gerade die hohen Frequenzen gehen schon bei geringer Entfernung verloren, die Klänge verlieren ihre Schärfe, sie verhallen und resonieren im Raum. Takasugi hat bei den Aufnahmen für seine Klangdatenbank vermieden, diese Raumresonanzen mit aufzunehmen und das Mikrofon sehr nah am Klanggenerator positioniert. Darüber hinaus werden im kompositorischen Vorgang bei vielen Samples zusätzlich noch die natürlichen Ausschwingvorgänge abgeschnitten, die die jeweiligen Instrumente mit sich bringen. Übrig bleibt allein der Attack eines Klangs (das deutsche Wort „Einschwingvorgang“ ist hier unpassend), das Nachhören im Klangraum wird verwehrt.
Die Entscheidungen, den Klang direkt am Ort seiner Entstehung aufzunehmen, ihn möglichst distanzlos über Kopfhörer wiederzugeben, als auch darüber hinaus seine natürliche Resonanz abzuschneiden, wird getragen von einer anti-nostaltischen Haltung, die sich Takasugi insbesondere in seinem Verhältnis zu Japan, dem Land seiner Vorfahren, angeeignet hat. In den USA aufgewachsen, kannte er Japan vor allem aus Erzählungen seiner Großeltern sowie über traditionelle Verhaltens- und Musikzierweisen des Kotospiels, das er über mehrere Jahre erlernt hat. Dem verklärten Blick, der auch das gängige Bild japanischer Kultur in Europa und Amerika und entsprechend auch das vieler zeitgenössischer Musik prägt, misstrauend, ist Takasugi selbst nach Japan gezogen, um sich so jenseits des durch räumliche und zeitlichen Distanz geglättenten und verfälschten Blicks sein eigenes Bild zu machen.

> „Der Punkt bei japanischer Musik ist, dass sie recht elegant ist. Es geht sehr viel um Natur und Klang, darum, dem Klang zu erlauben, er selbst zu sein und nicht durch das Ego des Spielers beeinflusst zu werden. Zum Beispiel hat mir mein Kotolehrer, als ich mit ihm das traditionelle japanische Repertoire einstudiert habe, verboten, Vibrato zu verwenden; man sollte nicht seine eigene Expressivität zum Klang hinzufügen, man sollte den Klang sein lassen. Das ist eine schöne Idee. Aber als ich in Japan gelebt habe, stellte ich fest, dass sie sich nicht mit dem deckte, was ich auf sozialer Ebene in der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft erlebte. Die dortige Gesellschaft ist hochkapitalistisch, sehr aufreibend und wirtschaftsorientiert.
> Zu dieser Zeit begingen viele Menschen – Erwachsene wie Kinder - Selbstmord aufgrund von Mobbing oder zu hohem Stress auf der Arbeit und solchen Dingen. Ich wollte nicht länger nostalgisch bleiben und mich nach dem traditionellen Japan sehnen, ich wollte einen genauen Blick auf das zeitgenössische Japan werfen, nicht die entfernte Vergangenheit traditioneller Japanische Kultur erhalten oder konservieren. Das Abschneiden der Resonanzen der Samples, den Klang abzuwürgen kam dem, was ich beobachtet habe deutlich näher. Wenn ich darüber nachdenke, war das auch eine Art des Protests für mich selbst, um mir der Dinge bewusst zu werden, klar zu sehen und nicht in der Resonanz zu träumen.“[2]

Takasugi sucht nach eigener Aussage nach dem „intense moment“, den starken Augenblick, der für ihn auch eine direkt Nähe der Klänge zum Hörenden bedeutet. Die Klänge sollen nicht erst durch die Luft zum Hörer dringen, sondern direkt im Kopf zu verorten sein, wo sie gemeinsam mit den Gedanken des Zuhörers oder der Zuhörerin herumschwirren und sich dort mit ihnen verbinden können. Zu Hilfe kommt Takasugi hier

---

[2] Ebd.

ein Effekt der binauralen Klangwiedergabe, also jenem Verfahren, dass die Räumliche Anordnung der Klänge bei Kopfhörermusik ermöglicht. Dieser Effekt wird als Im-Kopf-Lokalisation bezeichnet und wird in der industriellen Anwendung binaural abgemischter CDs aufgrund der irritierenden räumlichen Position der Klänge in der Regel vermieden.[3] Die Klänge scheinen hier wie es der Name sagt im Kopf, zwischen den Ohren zu entstehen, und haben so eine deutlich suggestiv irreale Wirkung, sie erscheinen nicht mehr als von einem Gegenüber produzierte, sie sind im Körper des Hörenden, verletzen seine Integrität und werden im Übertragenen Sinne zu seiner eigenen Vorstellung.

Das isolierte Hörens bestärkt und erweitert diese Wahrnehmung.
Kopfhörermusik lässt sich nur allein hören. Selbst bei gleichzeitigem Hören derselben CD mit zwei oder mehreren Kopfhörern hören wir vereinzelt; wir teilen nicht denselben Hörraum.[4] Gerade die Kopfhörer, die den Hörenden von der Außenwelt am effektivsten abschotten, sind für die Musik Takasugis am besten geeignet. Das Erleben von Musik im Konzertsaal ist ein gemeinschaftliches. Ob bedacht oder nicht, prägt jede Situation das Empfinden eines Klangs mit, es können konfrontative Situationen zwischen Bühne und Publikumsraum ebenso entstehen wie gemeinsame, oder gar rauschhafte Gruppenerlebnisse, die den vereinzelten Hörenden für eine kurze Zeit als Teil einer Gruppe sich empfinden lassen, der die Musik als gemeinschaftsbildendes Element dient. Musik hat hier eine kommunikative Funktion des Gegenübers. Der Umstand, dass sie von Mehreren wahrgenommen wird (einschließlich den Musizierenden), das Wissen darum, dass Klänge nicht nur von einer Person wahrgenommen und für eine Person produziert werden, ändert die Hörhaltung insofern, als dass der Andere immer als weiterer potentieller Ansprechpartner die eigene Hörposition relativiert. Beim Hören der elektronischen Musik Takasugis mit Kopfhörern dagegen ist umgekehrt die Zuordnung der Musik als ein Gegenüber wie bereits erwähnt nicht ohne weiteres auszumachen, was einerseits die eigene Hörhaltung verabsolutiert und eine Identifikation mit dem Klingenden verstärkt, zum Anderen aber die Möglichkeit, sich mithilfe des Klingenden mit dem Anderen verbunden zu fühlen, abschwächt.

> „Es ist, als ob man sich von der Welt isoliert oder in eine eigene eintritt und alles um sich herum ausblendet. Ein wenig wie die kalifornische Kultur, in der jeder allein in seinem oder ihrem eigenen Auto fährt. Das ist eine ganz andere Art des Existierens, als wenn alle zusammen mit dem Zug fahren würden, in dem man auf Leute trifft und sich mit ihnen unterhält. Bei der Kopfhörermusik hingegen, ähnlich der Autokultur, befindet man sich in seiner eigenen Blase und man beginnt sich selbst für eine einsame Monade zu halten. (...) Und ein Vorteil von Musik für Kopfhörer ist, dass das Hören der Situation des Lesens ähnelt.“[5]

Die von Takasugi angebrachte Analogie zum Lesen, das analog zur Wiedergabe mit Lautsprechern, wenn es zum Vorlesen wird, in eine neue Qualität umschlägt, spielt auch im Hinblick auf die narrative Struktur seiner Musik eine Rolle. Diese folgt oft bestehenden Geschichten, literarischen wie autobiographischen, die nicht selten miteinander verwoben

---

[3] Auch wenn der IKL-Effekt unter besonderen Umständen auch mit weit entfernten Lautsprechern herzustellen ist, kann er durchaus als spezifische Eigenschaft des Kopfhörers bezeichnet werden, da er zuerst bei diesen aufgetaucht ist und erst – sozusagen simulativ – nach der Entdeckung auch mit Lautsprechern produziert worden ist.

[4] Das tun wir letzten Endes immer, da jegliches Hören durch individuelle Kopfform geformt und verfremdet wird, und somit ein Teilen desselben nur annäherungsweise möglich ist, doch der Kopfhörer veräußert diese Tatsache, er schneidet den Hörenden von der Außenwelt akustisch ab und kann so den Zustand der Isolation auf klanglicher Ebene Reflektieren.

[5] Ebd.

sind. In dem erwähnten Stück *Diary Of A Lung* zum Beispiel wird die narrative Struktur von drei unterschiedlichen Erzählungen getragen; von biographischen Einflüssen eines zweijährigen Aufenthaltes in Wien, dem Verlauf einer schweren Bronchitis, und von dem japanischen Märchen *Urashima Taro*. Wien ist für Takasugi eine dunkle Stadt, in sprichwörtlicher Hinsicht, ob der vielen Dinge und Geschichten, die unter den Teppich gekehrt werden als auch wörtlich aufgrund der vielen engen Gassen und dunkel vertäfelten Kaffeehäuser. Die Eindrücke dieser als klaustrophobisch empfundenen Stadt, in der er tatsächlich eine schwerere Lungenentzündung erlitten hat, und deren klangliche Äußerungen in *Diary of a Lung* eingearbeitet und umgedeutet werden, sind mit jenem Märchen kombiniert, dass für Takasugis Arbeit von Grundsätzlicher Bedeutung ist und als Parabel für Kopfhörermusik gelesen werden kann.
Es erzählt die Geschichte des Fischers *Urashima Taro*, der als dank für die Rettung einer Schildkröte von der Prinzessin *Otohime* in ihr Unterwasserschloss eingeladen wird, in dem er drei glückliche Jahre verweilt. Als er wieder zurück an die Oberfläche will, bekommt er von der Prinzessin als Abschiedsgeschenk ein Kästchen mit der obligaten Aufforderung, es niemals zu öffnen. Zurück an der Oberfläche muss er jedoch feststellen, dass sich alles verändert hat und seine Bekannten verstorben sind; drei Jahre in dem Unterwasserschloss haben über Wasser dreihundert Jahre gedauert. In seiner Trauer, dass niemand seiner Liebsten noch am Leben ist, öffnet er das Kästchen, in dem seine eigenen Jahre verschlossen waren. Sie entweichen, und der Fischer Urashima Taro stirbt.
Der Fischer, der sich von den Menschen um ihn herum, seinen Freunden und seiner Familie entfernt, um in die wunderbare Unterwasserwelt einzutauchen, kann parallel zum eskapistischen Hören von Kopfhörermusik gelesen werden, in dem sich der Hörende ebenso aus seiner Umgebung entfernt, um in eine wunderschöne, aber im wahrsten Sinne des Wortes menschenleere Welt einzutauchen. Urashima Taro wird für sein Verschwinden mit Einsamkeit bestraft, worin für Takasugi die Moral, die Warnung dieses Märchens besteht. Es ist eine Warnung an den Komponisten selbst, vor der Gefahr, die in dem Eskapismus der Kopfhörermusik steckt. Es ist eine Kritik an dem verführerischen Reiz, Musik zu schreiben, die ganz in der Phantasiewelt des Komponisten entsteht und sich realisiert, ohne Rückgebundenheit an die äußere Welt, an eine Musik, die sich weder Interpreten noch der Konzertsituation stellt oder sich an ihnen reibt. Eine Kritik an den Komponisten, der sich entschieden hat, Menschen aus seiner Musik zu entfernen und lediglich ihre Lebhaftigkeit gleichsam konserviert zu verwenden. Sich selbst als kritischer Komponist verstehend, wird mit der Einbindung des Märchens gleichsam Kritik an den kompositorischen Vorraussetzungen und Vorgehensweisen der Kopfhörermusik mit eingearbeitet. Die Problematik des Rückzugs in eine vergleichsweise reibungslose Klangwelt ohne Kompromisse an Grenzen der Fingerfertigkeit und physikalischen Trägheiten steht dabei in der Musik dem Moment der intensiven Auseinandersetzung mit präzisen Klanggestalten entgegen, die gerade in ihrer Ambivalenz aus instrumentalen Samples und ihrer digitalen Bearbeitung und Anordnung durchaus in eine wie auch immer geartete „reale“ Welt rückgebunden und lässt so Möglichkeiten aufscheinen, auch auf diese Einzuwirken.